中國美術小史

目錄

中國美術小史

第一　生長時代

中國古代人，崇尚自然神教；他們以爲「天」這樣東西；是有知覺，有情緒，有意志；而直接支配人事的。其實這「天」，就是他們心目中的大自然。而部分的：如日月，星辰，山川，河嶽，風雨，雷霆等；他們也以爲各有神靈主管的。不但這一方面，他們對於太古的帝王，也當他們含有神性的，視若大智大能。所以一切生活日用的製作品，也以爲古代帝王，如伏羲，如黃帝等所創造的。

原始時代，中國人所使用的，是石器，土器，木器。後代所發掘的石鏃，石斧，石鑿，石鑽，石杵，石臼等；可以證實的。石器時代可注意的，有種「祏」；就是後代木製的供在宗廟裏的神位，棺槨也由石器而進爲木器。那末可以明白古代人崇拜祖先的思想，發達很早。此外，也有用貝，甲，骨，角製爲器

具的。燧人氏始用金屬，至黃帝時代又有銅器的製作品。此後金屬的器具，漸漸的衆多了。

古代的建築物，無蹟可考的了。我們在史籍的記載上看來，古代人所建築的高臺，最含有歷史的意味。例如燧人氏有傳教之臺；桀有瑤臺；紂有鹿臺；周有靈臺；楚有章華之臺；秦有瑯琊臺；漢有通天臺等；都是累土疊石而製的。雖說觀天文，觀四時施化，觀鳥獸；其實供帝皇的登高娛樂。在這裏，我們可以看出古代人的崇高美感，是普遍的。埃及人與巴比倫人的高塔，中國人的高臺，可以說是一例的。

古代人崇尚自然神教，崇拜祖先，於是有祀天祀祖的神殿建造。黃帝時的合宮，堯時的衢室，舜時的總章，夏時的世室，殷時的陽館，周時的明堂；這些神殿的建築，其式樣變遷，我們雖無從稽考；而古代人建築的才能，當該發揮在這地方的。周代祭祀的典禮，最爲重視；那末明堂的建築，當有特色所在。清人汪中，近人王國維考定的明堂圖，很可看出當時的式樣。其堂五室制，沿夏，殷之

舊，而加以獨創的精神。漢武建元元年，要議立明堂，詔天下的儒人，擬建制方案；當時有一濟南儒人託詞據黃帝時的明堂，擬定一個方案說：「明堂方百四十四尺，法坤之策也；方象地。屋圓楣徑二百一十六尺，法乾之策也；圓象天。室九宮，法九州。太室方六丈，法陰之變數。十二堂，法十二月。三十六戶，法極陰之變數。七十二牖，法五行所行日數。八達象八風，法八卦。通天臺徑九尺，法乾以九覆六。高八十一尺，法黃鐘九九之數。二十八柱，象二十八宿。堂高三尺，土階三等，法三統。堂四向五色，法四時五行。殿門去殿七十二步，法五行所行。門堂長四丈，取太室三之二。垣高無蔽目之照，牖六尺，其外倍之。殿垣方，在水內，法地陰也。水四周於外，象四海，法陽也。水闊二十四丈，象二十四氣也。……」我們看了這個方案，漢制的明堂，其建築複雜，很可驚異的一回事。其實漢時的明堂，也無可詳考；這個方案，祇可當做漢人理想中建築物。將一座殿堂，而象徵宇宙的萬象；那時候的藝術思想，我們應該驚服的。

古代帝皇的宮殿，在堯的時候，墨子所謂「堯堂高三尺，土階三等，茅茨不剪，采椽不刊。」那時還很簡陋。到了周的時候，稍稍發達了；於是有五門，三朝，六寢，六宮，九室的制度。到了秦始皇的時候，宏壯偉麗的建築物產出了。

秦始皇命七十萬刑犯，造阿房宮。史記：「始皇作前殿阿房，東西五百步（凡五百間）南北五十丈；上可坐萬人，下可建五丈旗。周馳爲閣道，自殿下直抵南山，表南山之顛爲闕。爲複道，自阿房渡渭，屬之咸陽。以象天極閣道，絕抵營室也。」這偉大的工程，始皇生前沒有完成。不幸在秦亡的時候，項羽屠咸陽，燒秦宮，烽火連天，三月而絕。當時所謂關中三百，關外四百的宮殿；其宏麗盛大的建築，可以推想的了。

漢代的宮殿建築，愈趨精麗的了；三輔黃圖云：「漢末央宮，周圍二十八里；前殿東西五十丈。至孝武以木蘭爲芬橑，文杏爲梁柱，金鋪玉戶，華榱璧璫，雕楹玉碣，重軒樓檻，青瑣丹墀，左碱右平，

黃金爲壁，間以和士珍玉風至其聲玲瓏然也。」這壯麗的未央宮，常爲後代詩人所歌詠的。武帝時造栢梁臺，其上立一棒承露金盤的仙人銅象，大有七圍，高有二十丈。此外又建了許多崇樓傑閣，如首山宮，建章宮，明光宮等；都是極盡奢華。明帝時，建有許昌宮，洛陽宮。

古代人的建築材料，都用木爲骨幹，當初磚瓦的使用，尚未完成；大抵都取土築和石砌的方法，其外飾以紋彩。據考工記：夏時，用蜃殼搗成粉粽，用以飾牆。周的時候，也沿用此法。漢時，此種蜃灰也用的；而磚瓦的使用也興起了。瓦比磚先發明，漢書所謂光武戰於昆陽，屋瓦皆飛。所謂磚，後代發掘的漢磚，或可證印的。

宮殿的門前，建有照牆，周時已有的了，其後相沿此例。這種用意，大約因爲大門進出常開的立了照牆，防止風雨的侵蝕。自周至漢，建築物上的裝飾可以稽考的：屋頂上的屋翼，飛簷，屋脊兩端的瓦獸；門上：漢時的門環用銅製的，刻爲獸頭銜狀。屋內的天花板上，也施以鳥獸的圖形。在這

裏，可以推想古代人的美術思想很是複雜的，鳥獸最活潑而生動的東西，也是最自由而靈快的東西；古代人的生活信仰自由靈快，在建築上象徵出來；我們可以無疑的了。

中國有史以來，都認彫刻與文字一同興起來的，秦漢以前的文書，都用刀刻在竹上取信的。要垂諸久遠，於是有刻石古代君長，稱雄了後，封禪勒功，大家誇耀，所以泰山上的刻石，到春秋末葉，已有萬餘人了。其中字體不一，韓詩外傳稱，孔子也不能盡識然而這些遺蹟，也沒留傳下來。此外後代人所傳的禹碑，也無眞蹟可考；翻刻的未可深信。

周代石鼓文一刻，歷經後代學者研究過的。其石高有三尺許，形狀像鼓，由於生就的一塊大圓石，加以刻鑿而成。在宣王時的作品，所刻詩十章，文句長短不一，而皆協律的；其體裁和詩經上的作品類似的；大旨歌頌王在岐山佃漁的事情當在水清道平之後，王選了車徒，備了器械，會諸侯於此，因佃獵而講武事。也是一種紀念碑。秦始皇有嶧山，泰山，琅琊，之罘諸刻，祇可徵文考獻；存

藝術的技巧變遷，無從索究；這是一件遺憾的事。

古代宮殿石砌的牆壁，也有施以彫刻的；漢時陵廟的壁上，刻君臣侍從的畫象，或是禽獸神怪的畫像。語石：「漢時公卿墓前皆起石室，而圖其平生官跡於四壁，以告後來；蓋當時風氣如此。」可是這些大作品，沒有傳下。現有的孝堂山與武梁祠二刻，在漢代美術史上，古有極重要的位置；我們應該大書特書的。

孝堂山在山東肥城縣，石刻共有十壁，其畫都是陰刻的。所刻人物景象鳥獸，都很靈活生動；其取材都爲歷史的事情。如胡人被氈戴毳，彎弓赴戰的狀態。又取材於當時的傳說，如神仙怪獸的事情。這是前漢末年的作品，藝術的成果，在這時已有這樣的收穫，很可注意的。

第十石上所刻的大王車，可以看出古代行軍時的情狀；大王車駕四馬，貫有韁繩；車上有蓋，輿內坐四人吹排簫，前立一人執韁，上二端立二人擊鼓，擊者一手把持了鼓使牠不墮；大約是古

代行軍鳴鼓而進的情形。大王車的後面，跟隨着幾輛車子，各駕二騎。車前負戈而騎的導者，和負戈而步的導者，每排二人。騎兵的馬上置有鞍蹬，馬尾有總結。那時候武器的使用，也可推見。路上又點綴着許多鳥獸。

第八石所刻的，是龍鳳日月的形象。有一座二層樓，樓的頂上有猴；左有鷄雛，右有鷹；各有一種動作的姿態。樓中坐西王母，數侍者圍在她的左右。日月星斗中可以辨出的：日的右面是北斗星，左面是織女星；全然是取當時道家的神仙傳說。漢代雖崇尚儒術，而異端的思想乘機以起，這正是文化燦爛的徵候；那末這件藝術品的價值，也可默許牠的取義深長的了。

武梁祠在山東嘉祥縣南紫雲山下，是武氏的祠廟；當是建和初年的作品。近祠有三墓分立，墓前立有二石柱，高有二丈五尺左右，方徑二尺有餘；一面刻字，三面刻有畫像。石柱後有石室四處，藏石刻畫像數十件，都是陽刻的。刻歷代帝王的畫像，自伏羲以下而歷周，秦。此外聖賢忠臣孝

子烈士的事蹟或畫像，各有文辭歌頌他們的功德偉業。其圖像上人物的動作，又各各不同。

武梁祠左石室中有一石長三尺寬二尺的一作；刻秦始皇的升鼎圖。圖中二人衣冠之士，舉手相向，奉命來看取鼎。兩堤左右的人，各以繩穿鼎，拖鼎倒行。河有二舟，左舟上的二人，持竿推鼎，幫助升鼎。鼎中現出龍頭，把繩子咬斷，於是繩放鬆了，七人一齊退坐，有的顛掉下的。圖右又現出一龍，像是應前龍而來的。舟旁有魚有鳥，有捕魚的，有鷺鳥啄魚的。這一作，取材於歷史上周顯王時，九鼎沈沒在深淵中，秦始皇在水裏看見一鼎，以爲德配三代了；於是使數千人去取出；自繩子被龍咬斷了後，鼎又沈下的了。

武梁祠前石室中，有一石長四尺，寬二尺許；所刻圖形，分上下二部，不相連屬，各爲一事。上部刻的西王母接見穆王的景象，下部刻的公侯家送葬的鹵簿。上部一景，有重樓傑閣，鳥獸龍蛇等；都很奇麗的。人物除西王母，穆王而外，侍者衆多，各司其事；全體結構雄偉，有條不紊。下部一景，全

是當時大戶人家送葬的紀事畫。可以窺測古代風習的一角。

武梁祠後石室中，也有一大作，其石長四尺，寬三尺許；所刻的圖形，神奇莫測。上部一景，右方立一容貌獰惡的神人，怒目視一羣的儀從；蛇的身體，翅的肩膀，駕了三座龍車，出沒於雲霧中，極盡怪誕的妙處。下部一景，是東王公會見西王母的傳說；取材於東方朔的神異經，雲中的車馬，都生有翅翼；當時人對於這種神話的熱愛，儘意發揮空想的想像的氣質，在這些作品上，很可體驗出來。

此時代的彫刻，在技巧上看來，雖不免粗陋；而那種圖形的結構，已暗示後代國民藝術發展的徵象。若在技巧上說，文字的彫刻，自秦至漢，帝皇的璽印，比碑刻進步了。自漢武帝遣張騫出使西域後，銅鏡上所彫的花紋，有海馬蒲桃的圖形，論者謂印度，波斯，希臘的藝術思想，在這時已稍稍混入的了。那末外來思想的容納，在作品上當然發生變態的。

原始時代的繪畫，在蒼頡制定的象形文字中，或可會其寄意。黃帝時，繪畫施於衣服上，通鑑外紀說：「黃帝作冕旒，正衣裳，視翬翟草木之華，染五彩爲文章以表貴賤。」漢書刑法志說：「有虞氏之時，畫衣冠，異章服以爲戮，而民弗犯。」當時衣服上繪有圖象，我們可信的而其圖象如何，則無跡可尋的了。

古代織物沒有發達，服裝上的繪畫，周代也很盛行。究竟是用爲辨別人等？還是古人愛美心的發現？這不成問題的。載籍所記，周代衣服上畫的，旌旗上畫的，都是禽獸的圖形；總是古代人看了禽獸的靈快生動的姿勢，以爲悅樂而表現出來；我們所可斷言的。

古代器物上的圖形，如周禮上所記，尊彝上，有圖以鳥獸的形象；有圖以植物的形象；有圖以雲山的形象；這種小品製作裏的繪畫，也很有價值的。大作品如周代以下的門壁畫，周禮上記的虎門，門上畫猛虎，是嚴守的象徵。家語說：「孔子觀周明堂，覩四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，而各

有善惡之象，興廢之戒焉。又有周公相成王，抱之負扆，南面以朝諸侯之圖焉」。這是春秋時的作品。王逸楚詞注說「楚有先王之廟及公卿祠堂，圖天地山川神靈，琦瑋僑佹，及古聖賢怪物行事」。說苑中說「齊有敬君者，齊王起九重臺，召敬君圖之。敬君久不得歸，思其妻，乃畫其妻對之」以此推想，至戰國此風漸漸的盛行了。所含的意義，不止單純的紀念古代人心象的表現，或也在此。

繪畫到了周代，已有發達的徵象，我們雖未見作品，但書籍所記，當時人色彩的使用與辨別；圖形的配製與設色，在周禮考工記上，很分明的記着；當時人注意此件事情，而一種藝術的觀念，因此確立的了。

漢代衣服上的采畫，比前進步；而眞意所在，明白定爲制度，用以辨別貴賤。那末藝人受了束縛，不能盡量發揮他的意境了。

雖然，藝人意境發揮的地方，當在壁畫。漢代的壁畫很盛，宮殿方面有甲觀畫堂，有明光殿，用

胡粉塗壁，畫古代烈士的圖象。後漢有魯靈光殿的壁畫。其間尤以功臣畫爲一代的大作。西漢宣帝時的麒麟閣的作品，東漢光武帝圖二十八將於凌烟閣，顯宗時靈臺上的作品；這些大作家的姓名，沒有傳下，祇有靈帝時，蔡邕曾畫赤泉侯。

漢代孔子廟的壁畫，也是一件重要的作品。益州記說：「成都有周公禮殿，漢獻帝時立；益州刺史張收，畫盤古，三皇五帝，三代君臣，與仲尼七十弟子於壁間。」漢書蔡邕傳說：「光武元年，置鴻都門學，畫孔子及七十二弟子像。」漢代信仰儒術，有這種作品也是意想中的事。

此外陵墓中也有壁畫，後漢書趙岐傳中說：「趙岐自爲壽藏，畫季札，子產，晏嬰，叔向四像居賓位；自畫像居主位，皆爲贊頌。」官舍中也有壁畫，後漢書南蠻傳中說：「肅宗時，郡尉府舍，皆有彫飾；畫山神海靈奇禽異獸，以炫耀之夷人益畏憚焉。」而壁畫的盛行於當時，於此可想見的了。

漢代繪畫取材寬廣，人物畫的發達，在歷史最有意義的。藝人的姓名，至此也漸有著錄的了。

蔡邕繪有小列女圖。毛延壽的仕女畫，當時推爲醜好老少，必得其眞。取材於神仙鬼怪奇禽異獸日月天象的，在孝堂山與武梁祠的石刻上，都是這種變幻莫測，自由馳騁的畫風。畫鳥獸的名家，有陳敞，劉白，龔寬諸人，工於畫牛馬飛鳥。畫天象的名家，有劉褒畫雲漢圖，人見之覺熱；又畫北風圖，人見之覺冷。在這裏風景畫的根柢，已種植的了。

漢明帝時，遣使到天竺求佛法，得到天竺國優塡王畫的釋迦像。於是命畫工照樣畫在南宮淸涼臺上和顯節陵上。又在白馬寺的壁上，畫千乘萬騎，繞塔三匝的像。西域畫風的輸入，在後代藝術上，呈了變態；這時開其端始，我們也該注意的。

縱觀三代以下，歷秦而至漢；藝術之進展的跡象，在上文稍可推見。可惜文獻不足，遺物無存；徒令後代好古的君子，廢然長嘆；刻苦的史家，不得要領；這眞是學術界上不幸的事呢。

第二 混交時代

歷史上最光榮的時代，就是混交時代。何以故？其間外來文化侵入，與其國特殊的民族精神，互相作微妙的結合，而調和之後，生出異樣的光輝。文化的生命，其組織至爲複雜，成長的條件，果爲自發的，內面發達的；然而往往趨於單調，於是要求外來的營養與刺戟。有了外來的營養與刺戟，文化生命的成長，毫不遲滯的向上了。在優生學上，甲國人與乙國人結婚，所生的混血兒女，最爲優秀，怕是一例的罷！

漢明帝時，佛教輸入了後，文化的生命之渴熱，像得了一劑清涼散；文化變態的跡象，已可追尋。到了魏，晉，南北朝時，佛教文化與中國文化，便公然的混交了；所謂歷史的機運轉了一新方向，文化的生命拓了一新局面。就文學上而論，詩人的眼中，認識了佛光；文士的筆端，頌讚三寶功德；士大夫的腦海中，印有因果報應的思潮。國語學上，辭章音韻，都受佛經的影響。我們明白了這一

點，那末進而述混交時代的藝術了。(1)

註(1) 外人著作論此時藝術精到者推 Friedrich Hirth: Die Malerei in China, (Entstehung und Ursprung-legenden.)

伽藍（梵語僧伽藍卽僧寺）的建築，盛行於中土後，中國建築史上，至少要劃一時期了。其起始在漢明帝時，建白馬寺，然而那時還不很盛行，那種建築的式樣，沒有重大變化。自從北魏入主中國，奉佛教爲國教；當時社會陷於混亂狀態，人情惶恐，安心立命，托於神佛的風氣漸漸擴大起來；風靡一時。於是大興土木，佛寺的建築，勃然旺盛了。

洛陽伽藍記中所載，自漢末到晉永嘉時爲止，有佛寺四十二所。到了北魏，而京城內外有一千餘所佛寺。那末當時的盛況，自在意中的了。

北魏時伽藍的建築，可舉爲代表的，那是胡太后所建的永甯寺。據洛陽伽藍記中所稱，寺中

有九層浮圖一所，架木爲之，高有九十丈，有刹復高十丈；合去地有一千尺。刹上有金寶瓶，可容二十五石。寶瓶下，有承露金盤三十重；盤之周匝，塔之每角，皆垂有金鐸，合上下共有一百二十鐸；鏗鏘之聲，聞十里外。浮圖北有佛殿一所，形如太極殿；中有丈八金像一軀，中長金像十軀，繡珠像二軀，織成像五軀。作工奇巧，冠於當世。又有僧房樓觀一千餘間，雕樑粉壁，靑縹綺疏，難得盡言。這樣一所宏壯華美的寺院，不幸罹了火災，歷三月而火不滅，周年猶有煙氣呢。

此時代建築的材料，磚砌的使用漸次普及，大約因建築繁興了後，土築既認爲不很堅固，石砌又嫌費事；於是磚砌的工程擴大，比前時代進步的了。南北朝時代，城垣的建築，也可注意的一事；以現今所謂長城而論，雖說戰國時已有長城，其後歷經修築，在南北朝時代，始用磚砌。史籍上所記，北魏泰常八年，自赤城至五原，築長城二千餘里。太武帝太平眞君七年，築長城起上谷西至河，廣袤皆千里。北齊文宣帝也築有三千里。這種大工程，是否用磚，也很可疑；然而在建築史上，助成

千古的壯觀，當歸功於此時代。

此時代的彫刻，當以佛像雕刻爲代表。其大作品，如雲岡，龍門諸窟的造像，猶可瞻仰評價。王蘭泉論造像說：「典午之初，中原板蕩；繼分十六國，沿及南北朝，魏齊周隋，以逮唐初。……干戈擾攘，民生其間，蕩析離居，迄無甯宇；幾有倘寐無訛，不如無生之嘆！而釋氏以往生西方極樂淨土，上昇兜率天宮之說誘之；故愚夫愚婦相率以冀佛佑，百餘年來，浸成風俗」。這些話很中肯的，當時佛像雕刻，帝皇唱於前，民衆應於後，其發達的迅速，歷史上所罕見的。

山西，大同雲岡的石窟，河南，龍門的石窟；不但爲中國民族美術史上的巨製，並且是世界美術史上的巨製。這些美術區域，在歷史上位置，恐怕不在意大利的佛羅稜薩 (Florence) 和威尼斯 (Venice) 之下。以留傳下的作品而論，豐富奇麗，是千載一時的精會神聚。魏書釋老志說：「曇耀白帝，於京城西武州塞，鑿山石壁，開窟五所，鐫建佛像各一：高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠

於一世。」此五所在雲岡，即 Chavannes。(2) 所假定的第十三，十四，十五，十六，十九諸窟，規模宏大，雕工巧練，可以看出帝室藝術的尊嚴。雲岡第七窟題識中說：「邑中信士女等五十四人，……共相勸合，爲國興福，敬造石廬那像九十五區，及諸菩薩。……」而類乎第七窟的作品，當也是信士女等發願造的；在這裏可以看出民衆藝術所趨的一斑。

註(2) E. Chavannes: Mission archéologique dans la Chines septentrionale. 關於大同石刻很可參考。

據史籍所載，開鑿五所的事業，在北魏大安和平年間，當西元四五五年時。第七窟碑文紀太和七年，是時以後民間創造，當是旺盛。魏孝文帝十七年，遷都洛陽，石窟開鑿的事業，由大同雲岡而移至河南龍門；運會所趨，又是一個紀元的了。雲岡山形均整，大的作品爲多；龍門山形峻險，小的作品爲多。

統觀雲岡諸窟的巨製，外來影響與中國民族精神，聯結而後產生的，這是無諱言了。今之學

者，所謂與堀多朝系的佛像，有何異同？與犍陀羅系的佛像，有何異同？這種死板的比較方法，不爲當今歷史家所許；然而印度與中亞細亞的佛像，圖畫，工人到中國，這是史籍也有記錄。魏書釋老志說：「大安初有師子國（Ceylon），胡沙門，邪奢遺多，浮陁難提等五人，奉佛像三，到京師，皆云備歷西域諸國，見佛影迹及肉髻，外國諸王相承咸遣工匠，摹寫其像，莫能及，難提所造者，去十餘步，視之炳然，轉近轉微。又沙勒（Kashgar），胡沙門赴京師，致佛鉢及畫像迹。……」助成中國佛像藝術的偉觀，其功果不可沒。因爲這種藝術的懷孕時期，果然有印度與中亞細亞的分子，其產生仍是中國民族所產；而根本價值，仍屬於中國民族精神上的。即使用陋拙的方法，以此與堀多朝系，犍陀羅系的藝術比較，愈足以表明不同之點，愈足以現出中國民族的創作的特異精神。

大同石刻，在藝術上的評價，可分做裝飾意境的顯露，與造像意境的顯露。其間中央諸窟，開鑿的意境，是有意識的收自身統一的效果，當是裝飾意境的顯露。西部外崖鑿出的大佛一帶，以

莊嚴的佛像爲主體，當是造像意境的顯露。其他裝飾的造像的二種意境有錯綜的諧調，尤可深長玩味。

魏，晉，南北朝之間，天下擾攘，生靈塗炭，儒家的綱紀觀念，法家法理觀念，漸漸失去牠們的效力了。時人求解脫，所以佛教思想容易盛行。學士大夫尙清談，而實行隱遁生活，所以老，莊的虛無思想也容易盛行。當時道教的力量，因此膨脹得了不小。葉昌熾語石中說：「齊天統元年，姜纂記所造爲老君像，而其文則云靈暉西沒，至理東遷；又有龍華初唱，六道四生等語，皆釋家詞；也但知造像可以邀福，而釋道幷爲一談……」道家造像，此時代已倣行，也可看出風氣的遞變了。

南朝盛行銅像，語石所謂：「北朝石像多而銅像少，南朝銅像多而石像少。」那末歷史上自銅鑄的器物銅鏡而下，有佛像的鎔製，又開一新局面了。

北魏凸雕的石刻，也很盛行。皆公寺彌勒臺下一碑，刻二個比丘像，禿了頭，盤膝而坐；一個合

了掌在誦經，別一個左手執住圓盒，右手取香燃放爐中。爐的雕刻很精緻，狀如荷花，下有圓盤承着，置於二比丘之中間；二比丘背後，各有一獅，吐舌而蹲，鬃毛蓬亂，狀極猛烈；這是魏孝昌三年時的作品。其他寺院中類此的作品很多。凸雕上，如人物（比丘）的狀態，車馬的形狀，獅，鳳的形狀，都很精巧；與武梁祠的陰刻比較起來，造詣深入了許多，眞可驚異的。

此時代的繪畫，受到佛象畫的影響，人物畫非常發達；有名的作家，也漸次產生，開畫史上的紀元。以下略述代表作家及其作品，以見當時人的繪畫，已建設於純藝術的基地上；在繪畫本身，獲得了强固的生命力；後此順調的發展過去，當歸功於這時代的素養。

曹不興是吳孫權時人，當時有印度人康僧會，在吳地設像行道；曹不興見了他的佛像畫，仿寫了，於是畫名大振。在五十丈的絹上畫一像，得心應手，操筆立就。頭部，手足，胸臆，肩背各部，配合得非常均勻，不失些微的尺度。可是他的作品少有傳下，南齊謝赫也祇看到他的一副畫龍，認爲

他成名的不虛。

衞協晉時人，曾不與的弟子作七佛及夏殷大列女二，顧愷之稱他偉而有情勢。又作有史記伍子胥醉客圖，張儀象鹿圖，卞莊子刺虎圖，吳王舟師圖等；他的筆意有兼到處，雄奇氣壯，稱曠代絕筆。

顧愷之字長康，東晉時晉陵無錫人，衞協的弟子，畫人物數年而不點睛，有人問其故？他說：「四體妍媸本無缺少於妙處，傳神寫照正在阿堵中。」他對於形似神似，雙方兼顧的，有一段很有名的故事，他畫裴楷像，頰上添加三毫，觀者便覺得神彩奕奕了。又畫維摩詰像，及中興帝相立像，都是妙絕一時的巨製。維摩詰一作，畫在瓦官寺的壁上，開戶之日，光照一時；於是徵施於觀者，俄而得百萬錢，可見當時人被他的藝術感動到這個地位。

陸探微是宋明帝時吳人，所作人物，用筆勁利，能致其神。所畫多當時的帝王將相的像，其名

作如宋孝武帝，宋明帝，劉牢之，王獻之諸人的像。謝赫古畫品錄推陸探微為第一品第一人說：「窮理盡性，事絕言象，包前蘊後，古今獨立；非復激揚所能稱贊，但價重之極乎上上品之外，無他寄言，故屈標第一等。」

張僧繇，梁時吳興人，梁天監中為武陵王國侍郎，直祕閣知畫事，武帝崇飾佛寺，都請他畫的。他善於畫塔廟，朝野衣冠，奇形異貌。他的畫法，得力於印度僧人處不少，所畫一乘寺的壁畫，遠望眼暈如凹凸；審察良久就平下。時人大為驚異，因名其寺曰凹凸寺。他又善寫照，當時諸王在外，命他寫照，對之如面。後畫品評他說：「張公骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法備精，實亦萬類皆妙。」

其他如戴逵，嵇寶鈞等，都是一時名手，難以盡舉。此等作家，人物畫最擅長，山水花鳥也有兼作，實是後代畫風的先驅者。此時代繪畫的技巧上，比前代進步了不少；而作家中又有師承的系統，已可推想當時重視藝術。其間裝飾畫，在石刻上花紋和鳥獸的配置，也是精絕之作。

此時代已有正式的藝術批評，南齊謝赫著古畫品錄爲中國藝術批評的始祖。他又是畫家，他的作品一變當時以神氣逸氣取勝而趨於纖巧，然而纖巧中獨具精神。他的畫風一時學他的很多；可是都及不上他。他的著書中定出六法，以爲品評繪畫的標準。一氣韻生動，二骨法用筆，三應物象形，四隨類賦采，五經營位置，六傳移模寫。其第一義氣韻生動，永爲中國藝術批評的最高準則。在現今美學上說，氣韻就是 Rythmus，生動就是 Lebendige Aktivität，都是藝術上最高的基件。這時代藝術思想的精粹，已到這個地位，我們更可驚異而不能不頌贊的。

第三　昌盛時代

「智者創物，能者述焉；非一人之所能也。君子之於學，百工之於藝，自三代歷漢至唐而備矣。故詩至於杜子美；文至於韓退之；畫至於吳道子；古今之變，天下之能事畢矣」 這是蘇軾跋吳道

予畫的語。宋人以這種眼光考察中國文化，到唐代已臻極盛；這的確是一種英雄史觀的見地，也很合理的。

中國藝術，在魏，晉，南北朝時，被外來思想與外來的式樣引誘了後，中國藝術的本身，得了一種極健全極充實的進展力。那種變態的情形，在上章說過了。自隋，唐，五代，至宋，一直進展，混血藝術的運命漸漸轉變了而成獨特的國民藝術。所以這時代，可說是中國美術史上的黃金時代。

此時代的首先有一天才的享樂的君王，就是隋煬帝；他一生陶醉在藝術的宮庭裏，他爲自身享樂，不惜奴役萬千黔首，造宮殿，掘運河，以及製作一切技巧的事物，永爲後世史家所頌揚。隋書：「帝即位，首營洛陽顯仁宮，發江嶺奇材異石；又求海內嘉木異草，珍禽奇獸，以實苑囿。又開通濟渠，自長安西苑引穀洛水達於河。引河入汴，引汴入泗，以達於淮。又邗溝入江，旁築御道，植以柳；自長安至江都，置離宮四十餘所；遣人往江南，造龍舟及雜船數萬艘，以備遊幸之用。西苑周二百

里，其內爲海，周十餘里，爲蓬萊，方丈，瀛洲諸山，高百餘尺，臺觀宮殿，羅絡山上。海北有渠，縈紆注海，緣渠作十六院，門皆臨渠，窮極華麗。宮樹彫落，剪綵爲花葉綴之，沼內亦剪綵爲荷芰菱芡，色渝則易新者。……又營汾陽宮。……」

隋煬帝時代，宮殿建築的宏壯，我們當可想像，其中最著名的建築，就是迷樓；爲後人傳述不置的。韓偓迷樓記：「近侍高昌奏曰：臣有友項昇，浙人也，自言能構宮室。翌日詔而問之，昇曰：臣乞先進圖本；後數日進圖，帝覽大悅，卽日詔有司，供具材木；凡役夫數萬，經歲而成。樓閣高下，軒窗掩映，幽房曲室，玉欄朱楯，互相連屬，回環四合，曲屋自通，千門萬戶，上下金碧；金虬伏於棟下，玉獸蹲於戶傍；壁砌生光，瑣窗射日，工巧之極，自古無也。費用金玉，帑庫爲之一空。人誤入者，雖終日不能出。……詔以五品官賜昇，仍給內庫帛千疋賞之。……後帝幸江都，唐帝提兵號令入京，見迷樓，太宗曰：此皆民膏血所爲，乃命焚之，經月火不滅。……」

自伽藍的建築盛行於魏，中國建築史上，起一轉機。而宮殿的建築，我以爲在隋煬帝時，也起了一轉機呢。他建築迷樓，內幣用了一萬，這座建築容納項昇的設計案這位藝術家又經他獎勵；其遺蹟雖不傳，我們在事實上當能推想建築的精進了。

唐以來宮殿佛寺的建築，大抵承襲舊有的式樣。其間政制與法典，漸有大規模的訂定，而建築史上受了一大打擊，便是當時住宅的構造，其式樣視其官堦而定爲制度；民間建築，永沈於粗陋黑暗之域，實是這種制度的流弊。稽古定制述唐制：凡王公以下，屋舍不得施重拱藻井。三品以上，堂舍不得過五間九架，廈兩頭門屋不得過三間五架。五品以上，堂舍不得過五間七架，廈兩頭門屋不得過三間兩架，仍通作烏門。六品七品以下，堂舍不得過三間五架，門屋不得過一間兩架。非常參官，不得造抽心舍，施懸魚瓦獸乳梁裝飾。王公以下及庶人第宅，不得造樓閣臨人家，庶人所造房舍，不得過三間四架，不得輒施裝飾。宋制也有類乎這種的限定。在美術史上說來，隋煬帝

是一大功臣，這種制度是一大罪孽。

唐代崇奉道教的風習甚盛，因此道觀的建築也興起了。當時天下道觀有一千六百八十七之多。其式樣可惜沿襲佛寺，沒有一種特異的精神；那末歷史的意義也很微薄了。

自魏代盛行石佛的雕鑿後，隋唐時崇奉佛教的風習，漸漸擴大；造象的事也不絕的繼起。雲岡，龍門諸窟中，隋唐時的作品，也羼入了不少。此外鞏縣石窟寺，唐山龍聖寺，磁縣響堂寺，歷城千佛巖，玉函山黃石厓，嘉祥白佛山，甯陽石門房山，益都駝山雲門山，蘭山瑯琊書院；這幾處地方的造象，多者有二三百尊，少者也有數十尊。西安的華塔寺，邠州的大佛寺，四川巴州，簡州，也有造象作品，這都是隋唐時代的業蹟。語石稱這些作品的精到之處，與龍門諸品，不相上下。

五代至宋初的造象作品，如錢塘的煙霞，石屋諸洞，可當爲代表作。以後臨朐的仰天山和嘉祥的七日山上的造象，都可代表北宋時的作品。而此時靈巖的羅漢象，尤爲一代奇特的作品，把

因習的作風，一轉漸入自由的境地了。

隋唐以後又出現了一種塑象的藝術。佛象塑好了後，施以彩飾，所謂繪塐。語石說：「考六朝造象，非琢石成龕，卽鎔金爲範。繪塐之事，皆起於隋唐以後。……余所見石刻，貞觀八年，祁觀元始天尊塐象碑，始見塐字其次。大歷十一年，李大賓塐象記。周廣成中，有判官堂塑象幢。宋慶歷五年，法門寺重修九子母記，塑八王澤，畫人任文德，此並塑象之緣起也。唐巴州化城縣有二刻，皆題布衣張萬餘，繪其一文德元年釋迦牟尼等佛六十一身，又更裝鬼子母佛二座。其一光啓四年功德八龕二百五身，內有西方變象及鬼子母一座。蜀千佛厓越國夫人造象云：重修裝毗盧遮那佛一龕，并諸菩薩及部從音樂等，又一通云。彩色暗昧，重具莊嚴。金皇統中，長清靈巖寺傅大士梵相及觀音菩薩聖蹟碑，皆洛陽雍簡畫，登封遂廖象，元光二年僧祖昭繪；此又爲繪象（施彩繪於塑象）之緣起也。」

語石又說：「南渡以後，佞佛之風始稍息，刻經尙時一見之，佛象皆易以繪塑，鎔金少，琢石愈少矣！」這幾句話，不但可以窺測造象藝術的遞變，也可窺測文化的轉移。由琢石鎔金，一變而為繪塑。一方面看來，當時佛教的信仰力薄弱了，後不高興從事於堅苦卓絕的工作；而從事於易以措舉的工作。他方面看來，藝術上又增了一個種類，人智又開拓出一面了。

此時代平面的石刻，足以代表的，如王三娘浮圖兩面所刻天尊像，甲冑佩劍，手持斧鉞，神彩如生；這是唐久視二年的作品。北京廣安門外天甯寺浮圖，其最上一層，八面所刻天尊各一軀，鷹隼鶚視，猙獰可怖；自下望之，約高五六尺許，體勢飛動，如挾風雷下擊；這是隋唐間的作品。其他造像碑陰，也有石刻；如法顯造須彌塔，題名之右，有一僧像龐眉駝背，栩栩如生，就是法顯的像。尉遲山保造像右邊，一男子像，就是山保；以下有十餘女子的像，各有題名。刻作跪像者，或執香花，或執旛幢旌節之類；人物景象的結構，紹述孝堂山武梁祠的家法，而技巧上又進了一步。

唐宋二代，純粹藝術的發達，眞可使後人驚異而追慕不置的。其間散文詩歌，繪畫，幾乎造到絕詣了。以散文而論，萬世不朽的韓愈柳宗元等，其文學上的價値，不在原道諍臣論一類，而在毛穎傳圬者王承福傳雜說一類。也不在封建論守原議一類，而在郭橐駝種樹傳柳州八記以及其他小品。在這兩家的散文裏，在在可找出滑稽的(Humour)，諷刺的(Irony)，抒情的(Lyric)素質，藝術的眞價，也可在這裏斷定。詩歌的作家，在這時代尤爲衆多。時人認定詩歌與繪畫的一致，在這微妙的結合中，感獲了藝術的最高原理，所以此時代的繪畫，實爲千載一時的偉業。

吳道玄以不世出的天才，爲一代開山之祖，後人稱他：「筆法超妙，爲百代畫聖」。其初，他倣張孝師畫地獄變相，筆力勁怒，其狀陰慘；一時京都屠沽漁罟之輩，見了大家懼罪改業。又在平康坊菩薩寺東壁上，畫佛家的故事，筆跡勁挺，如磔鬼神的毛髮。在次壁畫神仙，那又天衣飛揚，滿壁風動了。所作孔子像，論語所謂：「溫而厲，威而不猛，恭而安」的形容，在他的畫像裏表現得很貼

切。天寶中，明皇忽思蜀道嘉陵江山水的美，令吳道玄圖於大同殿的壁上，嘉陵江三百餘里的山水，一日而畫畢；一時嘆為敏捷的多方面的奇才。

此時作家聚精會神於山水畫的藝術，風會所趨，各各發揮獨特的精神；自吳道玄一變其畫風而後，李思訓一派的工密，王維一派的秀麗，張璪一派的潑墨，在意境上，技巧上，已分道揚鑣的了。

李思訓是唐的宗室，曾為左武衛大將軍，所以時人稱他李將軍。他作山水畫，神速不及吳道玄，而工密過之。善用金碧耀映，創為家法，後代著色山水、都奉他為正宗的。高濂評他的所繪的驪山圖，阿房宮圖說：「山崖萬疊，臺閣千重，車騎樓船，人物雲集；悉以分寸為工，宛若蟻聚，逶迤遠近，遊覽儀形，無不纖備。且松杉歷亂，峯石嶙峋，皴染岩壑數層，勾勒樹葉種種，凡一點一抹，莫不天趣具足。」

王維是唐德宗時人，畫山水工於平遠的景象，風致標格，新穎特異。他受到吳道玄的影響，以超脫秀逸爲尙。又好作水墨畫，他對於水墨畫尤極推崇，所著畫學秘訣中說：「畫道之中，水墨爲上；肇自然之性，成造化之功。」其藝術觀，也可見一斑了。

張璪是唐德宗時吳郡人，工畫樹石山水，自著繪境一篇，論列畫理。當時有畫家畢宏，見他所作禿筆的畫，潑墨奇異，問他所學？他說：「外師造化，中得心源」畢宏於是擱筆。其後貞元時，有王洽也工於潑墨的山水畫，其人好飲酒，醉後潑墨，或揮或掃，或淡或濃，都心手相應的。而隨其形狀爲山爲水爲雲爲石爲風爲雨；神妙不測，時人對他，非常尊敬。

上述的幾位首領畫家，各有各的特長；而唐代畫風的遞變，可以概見了。至唐末五代的時候，河南人荊浩，要想抉摘唐人的長處，而蔚爲一家。其時長安人關仝，從荊浩學畫，有靑出於藍的讚譽。這二人的作品，墨法筆姿，已漸圓熟而融洽；達到了集衆長的志望。至此畫風又轉一樞紐了。五

代宋有成都人李昇，其作畫得李思訓的筆法，而清麗過之；筆意幽閒，又類似王維的作品。

宋初，李成得荊浩的家法，而又近於王維的畫風；這一派的流布，有王詵，郭熙兩人繼其緒統。王詵神宗時人，作山水，善畫金綠皴法；論者謂脫胎於李成的青綠皴法。郭熙河陽人，作畫得煙雲出沒，峰巒隱現之態，對於氣候變形的觀察，尤爲深沈。

同時有董源，寫江南眞山水，工畫秋嵐遠景；宣和畫譜評他說：「其自出胸臆，寫山水江湖，風雨溪谷，峰巒晦明，林霏煙雲；與夫千巖萬壑，重汀絕岸，使覽者得之若寓於其處也。」他的筆法：水墨類王維，着色如李思訓；此派流布，繼其統緒，爲一代作者，有僧巨然和劉道士二人。

同時又有范寬，作山水，初師李成，又師荊浩；山頂上好作密林，水際作突兀大石；旣而自嘆道：「與其師人，不若師造化」─於是棄去了舊作，卜居於終南太華，終日危坐於山林間，縱目四顧，以求天趣。雖雪月之際，必徘徊凝覽，以發思慮。抒筆爲畫，遂爲一代作者。南宋時馬遠，夏珪等，繼其統

緒。

論者謂宋代山水畫，超絕唐世者，止有上述三人。這三人的天才特點，有不爲古人所掩的。其他的作家，都依類可歸，畫法上沒有多大的變態。到了北宋米芾及其子友仁，畫作雲山，擅名於時。遠師王洽，近師董源，抉摘雲煙奇景，而以疏簡之筆出之；深得氣韻的秘密，也不失爲一代作者。

唐宋二代的山水畫，最足以代表所謂昌盛時代的藝術。在這裏山水畫的本源與支流，既已抉出一二，當可明白其時的風會所趨了。我們試反觀一代先驅者吳道玄，他的取材，不偏促於一方面；而唐宋二代的繪畫，也決不限於山水畫。其間花鳥畫的作者，唐有殷仲容，邊鸞，滕昌祐；五代有王筌，徐熙。鳥獸畫的作者，唐有薛稷，馮紹正；五代有梅行思；宋有徽宗。專畫牛馬的，唐有韓幹，一流；五代有厲歸眞；北宋有李公麟等。墨竹畫的作者，唐有程修己，蕭悅；五代有李頗，施麟，李夫人一流；宋有文同一流。尺度畫的作者，唐有檀智敏及其弟子鄭儔；五代宋初有衞賢，胡翼，趙忠義，郭忠

想一流一藝有一藝的專精，尺幅之間，無論一鱗一爪之微，一枝一葉之細，在在可以看出他們的天才；而此種創造精神，爲前時代所未有的。

此時代的人物畫，吳道玄本工於作此。五代，南唐時曹仲玄學吳道玄的畫，而不得神似，因自造纖細的風格。兩宋受畫院畫風的影響，體格也日趨纖細。名作家如孫知微，陳用志，李德柔輩所作佛畫道教畫，脫出印度畫風的拘束，自成一派。此外又盛行仕女畫，也可注目的一事。唐天寶間張萱善畫貴介公子，婦女嬰兒。其後有周昉，也有此種作品，並善寫眞，能移人神氣，得性情言笑之容。五代時江南有周文矩，所作與周昉相埒。到了宋李公麟，始集前人之長，而成一代的作者。宣和畫譜評他說：「所繪人物，能使人望而知其廊廟，館閣，山林，草野，閭閻，臧獲，臺輿，皂隸。至於動作態度，顰伸俯仰，小大美惡，與夫東西南北之人，才分點劃，尊卑貴賤，咸有區別；非若世俗畫工，混爲一律。」那末當時描摹人物，當不屑屑於面目，而能表出人的內在精神，於此可想見的了。

泛觀唐宋二代藝術，任何種類，任何部分俱有充分的自己進展力。而山水畫的發達，最足使人驚異。唐宋人對於自然與人生的最高理想，都在山水畫上現實出了。宋郭熙的林泉高致集中，論山水畫的藝術精到已極。郭氏本畫家，本其自身的體驗，以為把捉山水的美觀，有四個階級：一所養擴充（充實的全人格），二所覽淳熟（純粹的感覺），三所經衆多（雜多的經驗），四所取精神（焦點的捕捉）。此四個階級，要追求形上學的實在，宗教上的神，以及一切人文的終極，怕也不過爾爾罷。

＊外人著作論此時代藝術精到的推 Oskar Münsterberg: Chinesische Kunstgeschichte.

第四　沈滯時代

歷史上一盛一衰的循環律，是不盡然的；這是早經現代史家所證明的了。然而文化進展的

路程，正像流水一般，急湍迴流，有遲有速。凡經過了一時期的急進，而後此一時期，便稍遲緩。何以故？人類心思才力不絕的增加，不絕的進展；這原於智識道德藝術的素養之豐富，一旦圓熟了後，又有新的素養之要求；沒有新的素養，便陷於沈滯的狀態了。

南北朝時的藝術，得外來思潮與民族固有精神的調護，滋養，充分地發育。唐宋時的藝術，稟承南北朝强有力的素質，達到了優異的自己完成之域。元明以來，但驚異唐宋時藝術的精純，偉大，於是奉爲金科玉律，摹擬古人的風習，從此發生。當時製作活動，不敢越出古人的繩墨，他們放棄了自由自發的能力，甘於膽怯地自縛，跬步不前；其尊重古人者，適爲古人所笑。雖然其間也有獨特的作家與作品出現，未可一概抹殺的；在這裏我們要明白沈滯時代，決不是退化時代。

元代蒙古人入主中國，威武大振，在中國民族史上倏然換了一副面目。其初任用外國人爲官吏，西方的天文學，數學，醫學，礮術，建築術，測天機等，漸漸輸入進來；科學的發達，在中國歷史上

當可劃一新紀元。其時意大利與法蘭西的美術家，也到中國來做官吏。基督教也流布到中國。教士 John du Monte Corvino 銜羅馬法皇 Nicholas 的命，經印度，於一二九三年由海道到中國，得元世祖的許可，宣傳教義。在燕京建立教堂，其後又在杭州，泉州及其他地方建立教堂；傳教尤其擴大。到了元室衰微，傳教也陷入困難的境地了。

此時代的建築，在我們意想之間，當有一翻新式樣。一則歐洲科學家與美術家，服官於元室。一則基督教的流布，以年代而論，這時歐洲教堂的建築，正是歷史上最光榮的 Gothic Style 全盛時代。至少元代基督教堂的建築，有一翻新式樣，可惜沒有遺蹟來徵實，姑存疑於此。

雖然元代有歐洲的建築術的輸入，而影響所及，在中國的建築史上，沒有多大效果，這是可以斷言的。現存的北京城，元至元四年的建築，仍是沿襲前代城垣建築的舊法，這就是一個證據。

明代的建築，現存的尚多。北京的天壇，當是明代重要的建築。清乾隆時稍加修改，有明堂古

制的遺意。壇址叫做圜丘，制圓，南向三成，四出陛各九級。壇之上成徑九丈，取九數。二成徑十有五丈，取五數。三成徑二十一丈，取三七之數。上成爲一九，二成爲三五，三成爲三七，以全一三五七九天數。合九丈十五丈二十一丈共成四十五丈，以符合九五之義。壇面磚數，皆用九重遞加環砌。上成自一九起至九九，二成自九十至百六十二，三成自百七十一至二百四十三。其他四周欄板，也與九數相合。上成每面十八，四面計七十二。二層每面二十七，四面計百零八。三成每面四十五，計百八十；總計三百六十，以應合周天三百六十度數。凡壇面甃砌和欄板欄柱，用青石琉璃。乾隆時修理，改用艾葉青石。我們可不管此作的別有用意，而此種均整的建築，藝術上很有意義的別裁。他如祈年殿，規模略小而式樣不相上下。

明成祖時有印度高僧板的達來朝，見成祖獻上金佛五軀及金剛寶座規式。金剛寶座就是印度人紀念釋迦得道處所建的塔。於是成祖下詔，以印度式樣爲準則，建寶座五座，以供佛像；至

成化九年落成，一切規模及間架，都倣照印度的金剛寶座。四圍石欄的雕刻，也是印度式的。寶座下實以五丈高的石臺，藏級於壁的左右，盤旋而上，頂平爲臺。列有五塔，高各二丈餘，就是現存北京西山的五塔寺。全體結構，莊嚴而帶秀麗，實是伽藍建築復活的代表作品。

北京天壽山下明陵的祖廟，也是明成祖時的建築。長陵，延袤六里，巍立山坡，面臨深谷，最含有宏壯的美觀。甬道二旁，立有石象。其盡處有建三覆檐的門樓一座，門樓內爲大院落，中有小殿，穿過小殿爲大祭殿。殿基用大理石砌的，共三成，四面各三陛，共九級，通於殿的三門。門上刻有花格，殿長七丈，內高三丈，上覆重簷。以大楠木柱支持，共四列；每列八柱，柱圍約十二尺許，高六丈，中隔天花板；板離地約三丈餘。結構偉麗，雕飾豐美，當是有明一代傑作。

清室崇奉喇嘛教，順治四年，西藏喇嘛來朝，特建黃寺於京城之北。康熙時仿照拉薩達賴喇嘛所居的布達拉寺，在熱河也建了一所布達拉寺。寺殿的牆，盤旋而上，狀如螺殼。四周門戶窗牖，

不施雕飾。雍正卽位，又改建潛邸爲喇嘛寺，就是現今的雍和宮。乾隆時爲回妃所建的回寺，也奇特而別出心裁。

淸室重要建築，圓明園與頤和園當可代表。其中建築物的精麗巧妙，爲前代所未曾有的。圓明園中的瓷塔，萬壽山中的銅寺，精工秀雅，藝術的效果收穫已富。這是由於乾隆時意大利人 Attiret 和 Castiglisne 參與圓明園工程，歐洲建築的法式在這裏盡量的應用了。

這時代民間建築也有法典限制，相襲爲制。到了淸代末葉，外人在中國的建築物漸漸興旺，嗣後中國人也有效學。中國固有的建築上特點，既已熄滅，而外國的長處仍未獲得，以致陷於東施效顰的狀態。

元代雕刻，以北京城北的居庸關和甘肅沙州的莫高窟二作爲代表。元人崇奉喇嘛教的風尙，在此猶可想見。居庸關有一洞，用大理石砌成，壁上刻滿了佛像和六字揭。拱門的中心石上雕

有印度神鳥格饒得像，翼肩，鳥首人身，左右蟠以印度毒蛇，蜿蜒曲折，刻紋細緻深厚，可稱精品。門內四角有大理石琢成的金剛像四尊，這是元至正五年的作品。莫高窟中央有一四手觀音，坐蓮臺上，兩手合十作安禪狀；其餘二手一持荷花，一握念珠。首有光輪三重，頭頂中坐一小彌陀像，周圍刻有漢文，梵文，西夏文，蒙古文，畏吾文，藏梵文六體的六字揭，這是元至正八年的作品。

明宣德十年，於天壽山下的皇陵上置石人石獸，分立甬道兩旁。道端建有白石的牌坊，施有龍獸的雕刻。其北爲碑亭，亭的四隅，立有白石華表四柱；刻有交龍盤環的形象，上立石獸。碑亭北有石人十二，四勳臣，四文臣，四武臣，高有丈餘。文者方冠大袍，長衣大袖。武者披甲戴盔，左手持刀，右手秉節。復北有石獸二十四，各成對，跪的立的交錯其間。此作雕刻精巧，石獸有生氣，石人的面部，雖似由佛像脫胎而來，而全部結構，已足表出中國人雕刻的特點。雄奇偉麗，恰稱中國帝王的威權的崇高美。

五塔寺的石臺周圍，所刻的佛像和石欄上所刻的花紋，都是印度式的，以有明一代的雕刻而論，此作的位置，在石人石獸之下。

清代雕刻，如雍和宮中的佛像高有七丈，用楠雕成，高大莊嚴，又一變從來佛像雕刻的結構。乾隆四十五年，西藏班禪喇嘛來朝，發痘症，死於北京。於是乾隆帝建白塔寺於京，葬其衣冠，火化其屍骸。其塔爲西藏式，印度式，歐洲式，相參而成，塔下有八角形的石基築着，周圍將班禪一生，自降生以至病死的事蹟，一一刻在石上。風景，人物，鳥獸等，都是神話化的形象。富麗精巧，實是有清一代的傑作。在這裏清室崇奉喇嘛教的熱度，也可想見了。此外圓明園中石欄上屏風上的雕刻，也富有裝飾美；這是胎息於意大利天主教的藝術。此處思慕外國情調，不可謂非清人的特長。

繪畫在唐宋二代，已發達到全盛時期了；元明以來的畫家，一看古人的製作，望洋興嘆；追慕的心腸愈熱烈，而獨創的精神愈遲鈍；不知不覺間被古人征服了。於是俯仰進退，不能越出古人

的繩墨，因而開了一個摹倣古人的惡端，雖然其間雖有一二出類拔萃之士，也不能轉移風氣。

元初人承北宋米芾一派的緒餘，畫風崇尙簡潔粗淡，與宋人濃麗爲工的作風，離去已遠。開創元代畫風的，當是高克恭和錢選；高克恭字彥敬，仕元爲刑部尙書；好作墨竹，妙處不讓文同，畫山水，初學米氏父子，後參以李成，董源，巨然的筆法，妙絕一時。錢選字舜舉，元初人，山水學趙伯駒，人物學李公麟，其作品以灑落的筆致出之，充滿着文人畫的幽趣。

在元代求其能卓然成一家，那末當推趙孟頫了。孟頫字子昂，別號松雪道人，官至翰林學士。他早年從錢選學畫，生平不喜宋人的院畫，刻意摹倣唐人。山水倣王維，畫馬倣韓幹；然而他接近宋人作品的機會較多，說是不喜宋人的畫風，未必盡然。他雖摹倣古人，而富有獨創的精神，所謂自出一種溫存淸雅之態，其作品如美人，見者無不動色。其妻管夫人，其子趙雍，也能畫，藝苑傳爲美談。

自趙孟頫而後，當推黃公望，王蒙，倪瓚，吳鎮四家，就是後代人所稱崇的元季四大家。這四家都是宗法董源巨然，而參以別家的筆法。如黃公望兼宗李成，王蒙幼時師法趙孟頫而兼宗王維，這二人的畫風，比較工細一點。而倪瓚，吳鎮，兼參米氏父子的筆法，簡潔幽淡，別造蹊徑。因此四家的畫，各自成風格，不相苟同的。

此四家中倪瓚的作品，可稱極端的文人畫。其氣品最高，而最爲後人頌讚不休的。瓚字元鎮，別號雲林，無錫人；初效法董源，而又極崇拜荊浩關仝。其作品疏淡渾樸，不取形似；而在簡潔中保守住逸縣的氣韻。他自己所謂：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」又說：「余之畫竹，聊以寫胸中逸氣耳」他一生無所事事，有潔癖，泛舟遊於五湖三湘間，嘯傲自得；家又富饒，藏書畫很富。所以他的畫風另一境地，飄飄乎幾非人間的了。其後有方從義，張雨二人，得倪氏的心法。到了這裏，院畫與文人畫二派，幾成對峙，而文人畫一時奏凱歌的了。

明初有王履，因不滿意於元末文人畫風的疏放，又提唱院畫。履字安道，崑山人，博通羣籍，能詩。他對於畫主張復歸於形；他畫卷的自序中說：「取意舍形，無所求意，故得其形，意溢乎形；失其形者，意云乎哉。」這種議論，正是和倪瓚的議論背道而馳的了。這一派繼起的畫家，有戴進以精緻畫筆，作山水人物鳥獸花卉，一時稱爲名手。他是浙江錢塘人，所以稱他爲浙派；崇奉他爲宗法的也很多。同時吳興有陳暹，也工於此種畫風，其所作山水人物；樓閣舟車，用筆精麗縝密，兼之秀潤雅逸，不流滯板；其後唐寅，仇英也宗奉他的。院畫又復興起。

院畫一時稱盛，其間士大夫好爲筆墨游戲的，又以文人畫爲唱導。有爲純粹的文人畫一派，有以文人畫而參以院畫體製的一派。其純粹的文人畫，又分爲二系：一是華亭系，以顧正誼爲首領，他的山水畫宗法黃公望，層巒疊嶂，常作方頂，少加林樹，而自然深秀；一是蘇松系，以趙左爲首領，他的山水畫，宗奉倪瓚與黃公望，筆意秀逸，烟雲生動，比較華亭系更爲疏宕。其以文人畫而參

以院畫體製的一派，所謂吳派畫家，在明代畫史上占有重要位置，以沈周，文徵明，董其昌諸人爲首領。

沈周字啟南，世稱石田先生；長洲人。做寫古人墨蹟，和原作絲毫不爽；惟是倪瓚的畫，他自謂難學。因爲他用筆不苟，精察深思，人工所不能及的東西，他也卻步了。唐寅，文徵明，都是師奉他的。唐寅兼宗周臣，又以院畫著名。文徵明兼師趙孟頫，倪瓚，黃公望等，他用筆工密，而充滿氣韻神采。

董其昌字玄宰，明末官至禮部尚書，倣寫古人墨蹟，寢食俱忘。初學黃公望的山水，後又學宋人的畫。他的畫風，又與吳派稍稍不同，他自評說：「余畫與文太史（徵明）較各有短長；文之精工具體，吾所不如；至於古雅秀潤，更進一籌矣！」所以時人又稱他爲雲間派。他將唐宋以來的畫家，分爲南北二宗；以南宗爲文人之畫，隱隱中紹述此派的正統以自居。其實他分南北二宗，沒有多大的意義，不過擁護自己罷了。

到了清代，門戶之見，不但不去打破牠，而且分別得更利害了。其間紹述文人畫的，所謂江左四王，就是王時敏，王鑑，王翬，王原祁四人。其中王原祁是王鑑的兒子，王鑑是王時敏的兒子，祖孫三代，都能畫，家居婁東，所以稱他們爲婁東派。王翬虞山人，所以稱他是虞山派。婁東派宗奉黃公望，斥他派爲異端，這是純粹的文人畫。虞山派採宋元諸家的筆法，兼有宋明的院畫風格。

這二派而外，有江西派，始於羅牧，他的畫法也是宗奉黃公望，林壑深美，墨氣渾樸；江淮間的畫家都取法於他的。又有新安派，始於釋宏仁，他作山水效法倪瓚，高古淡逸，落筆輕靈；新安的畫家都取法於他的。可是這二派不及婁東，虞山的有名。

與上列諸派相爲對峙的，那末有浙派；就是宋明院畫派的支流。如清初藍瑛和他的兒子藍濤，兼學宋元山水畫法，工於人物花鳥竹石，作大幅畫，自成風格。此外吳江的王巘，興化的顧符稹，蘇州的李調元，華亭的張又華等，也是院畫派的繼起。然而往往爲文人畫家所譏笑，詆毀院畫派